



Médiévales

Langues, Textes, Histoire

72 | printemps 2017

Roman du Genji et société aristocratique au Japon

Des images pour émouvoir, des images pour le pouvoir. Les concours de peintures du *Genji monogatari*

Great Images of Emotion and Power from the Tale of Genji

Estelle Leggeri-Bauer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/medievaux/8086>

DOI : 10.4000/medievaux.8086

ISSN : 1777-5892

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 22 juin 2017

Pagination : 87-108

ISBN : 978-2-84292-612-0

ISSN : 0751-2708

Référence électronique

Estelle Leggeri-Bauer, « Des images pour émouvoir, des images pour le pouvoir. Les concours de peintures du *Genji monogatari* », *Médiévales* [En ligne], 72 | printemps 2017, mis en ligne le 28 février 2019, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/medievaux/8086> ; DOI : 10.4000/medievaux.8086

Tous droits réservés

Estelle Leggeri-Bauer

Des images pour émouvoir, des images pour le pouvoir

Les concours de peintures du *Genji monogatari*

Le *Roman du Genji* (*Genji monogatari*) propose, au livre « Eawase » (« Les concours de peintures »), l'une des réflexions les plus anciennes et les plus complètes sur l'art de peindre et sur les images en tant que mode d'expression. Ces réflexions se développent principalement lors d'un divertissement qui se tient à deux reprises, au cours duquel des images exécutées sur des feuilles de papier sont examinées collectivement et discutées. Ce divertissement appelé en japonais *eawase*, terme traduit ici par « concours de peintures », est une invention de l'auteur du roman, mais il peut être considéré comme une variation sur d'autres formes de « concours » ou *awase* qui consistent à appairer des objets ou des textes préparés à l'avance et à les comparer avant de désigner le vainqueur à chaque manche.

Le livre « Eawase » présente un intérêt indéniable pour les historiens d'art du fait que le Japon n'a produit ni traité sur la peinture, ni histoire de la peinture avant le XVII^e siècle. Il permet de se faire une idée de la conception que la noblesse de cour pouvait avoir de la représentation picturale au début du XI^e siècle¹. Les arguments invoqués doivent toutefois être examinés avec précaution car le genre de divertissement dans lequel ils se développent, un concours, favorise par nature la dichotomie. Il convient aussi d'inscrire cet

1. Il faudrait ajouter le livre « Hahakigi » (« L'arbre-mirage ») du *Roman du Genji*, dans lequel figure une discussion sur la peinture (voir *infra*). Sur l'importance du *Genji monogatari* pour comprendre les discours sur la peinture, voir AKIYAMA T., « *Genji monogatari no kaigaron* » (Les réflexions sur la peinture dans le *Genji monogatari*), dans *Genji monogatari kôza*, vol. 5, Tôkyô, 1971, p. 140. Pour un répertoire des mentions de peintures et autres formes d'art à l'époque de Heian, voir : COLLECTIF, *Heian jidai bungaku bijutsu goi shûsei* (Compendium des termes d'histoire de l'art dans la littérature de l'époque de Heian), 2 vol., Tôkyô, 2005.

épisode dans le récit dans son ensemble et de tenir compte des conventions du genre romanesque qui poussent à l'idéalisation de la vie à la cour.

Cet article a pour premier objectif de présenter l'enjeu des deux concours qui, comme nous allons le voir, a affaire avec l'exercice du pouvoir : ils sont en effet organisés dans un contexte de compétition entre deux hommes ambitieux qui cherchent à obtenir les plus hauts postes à la cour en s'appuyant sur une politique de mariage de leur fille avec l'empereur. « Eawase » peut ainsi être compris comme une étape dans la carrière du personnage principal du roman, le Genji², dont la victoire, au terme du livre, lui ouvre la voie à la domination de la cour. Dans un second temps, qui occupera l'essentiel de cet article, seront examinés les jugements de valeur appliqués aux images pour les défendre ou les dénigrer. Sera également brièvement décrite l'organisation des concours et l'on verra qu'ils se distinguent sur plusieurs plans (espace féminin et privé *vs* espace mixte et plus ouvert, etc.), et qu'il en est de même des images (le premier concours oppose des peintures de récits de fiction romanesque tandis que le second oppose des peintures figurant la réalité). Enfin, dans un troisième temps, nous nous interrogerons sur les raisons pour lesquelles Murasaki Shikibu a inventé ce divertissement, ce qui nous permettra d'aborder la question de ses sources d'inspiration et de la façon dont les événements historiques – ici un concours de poèmes ayant réellement eu lieu au X^e siècle – se mêlent intimement à la fiction.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est important de préciser ce que nous entendons par « images peintes » ou « peinture ». Le mot peinture ou image traduit le terme japonais *e* qui désigne des figures réelles ou imaginaires tracées sur une surface plane, généralement des feuilles de papier ou des lés de soie. La question de la présence ou non de la couleur est importante, mais elle vient en second, après les lignes qui déterminent les formes. Le Japon se situe dans l'aire d'influence de la Chine, civilisation où l'écriture occupe une place centrale. Le pinceau, instrument d'écriture par excellence, permet de tracer des lignes avec de l'encre. Une bonne part des effets recherchés repose précisément sur les effets graphiques obtenus par le maniement du pinceau (par exemple, les variations de pression exercées sur la feuille de papier qui modifient l'épaisseur du trait) et par le degré de dilution de l'encre. Les couleurs, appliquées en général en aplat, augmentent la beauté des images et lui donnent un caractère achevé. Les peintures les plus prestigieuses, dans le domaine religieux comme profane, sont d'ailleurs rehaussées de couleurs. Toutefois, s'il fallait les hiérarchiser,

2. « Genji » est au départ un nom attribué à des princes ou des princesses d'ascendance impériale à qui a été retirée la qualité de prince ou princesse du sang et qui sont de ce fait devenus sujets. Le terme désigne ici le personnage principal du roman. Il nous arrivera également de le désigner sous le titre de prince.

on pourrait dire que les couleurs se situent du côté de la technique artisanale et que leur statut est inférieur à celui des lignes qui, elles, se situent du côté de l'invention et de l'individualité de celui qui les trace. Le mot *e* ne permet toutefois pas d'opérer la distinction entre peinture et dessin : il peut désigner aussi bien une représentation avec des couleurs qu'une représentation uniquement graphique. Ce terme place donc au premier plan le contenu de l'image, c'est-à-dire les figures qui la composent et donnent à voir certains aspects de la réalité ou de la fiction (des situations avec des personnes, des paysages) ou de l'imagination (les paysages fantastiques des mondes inconnus). On notera aussi que la liberté du peintre est en général limitée par les conventions de représentation, qu'elles soient religieuses (les descriptions données par les textes sacrés, les images servant de modèle transmises du Continent) ou littéraires et poétiques (les paysages chantés par la poésie). Mais la peinture *e* ne doit pas être seulement envisagée du point de vue de la représentation. En particulier, dans le livre que nous analysons, la peinture peut renvoyer à une pratique qui engage le corps : c'est le cas lorsqu'une princesse est décrite en train de dessiner, un pinceau à la main, dans une pose considérée comme sensuelle par son observateur. La peinture peut être aussi un appât, lorsqu'elle permet d'attirer un homme dans la chambre d'une femme. Enfin, la peinture est un objet dont la forme dépend de la fonction dont elle est investie. Dans « Eawase », les feuilles de papier sont avant tout destinées à être regardées, elles n'ont pas la fonction architectonique des paravents ou des cloisons coulissantes. Soit elles sont collées bout à bout pour former des rouleaux horizontaux manipulés par un lecteur qui les ouvre et les ferme ; soit elles sont assemblées en livre prenant des formes variées. La nature d'objet des peintures est essentielle au Japon : le montage, en particulier, est très soigné, ce qui témoigne du prestige et de l'intérêt accordé à ce qu'il entoure et protège. Dans « Eawase », la description de ces écrans qui magnifient les peintures occupe une place importante.

On comprend ainsi que la notion de *e* est difficilement traduisible, à la fois parce qu'elle peut correspondre à une « peinture » ou à un « dessin » de la tradition occidentale, mais aussi parce que, dans ce livre en particulier, les *e* sont abordées de différentes manières : elles sont choisies ou nouvellement fabriquées selon des critères précis ; elles sont mises en scène, disputées et intégrées à une réflexion sur la création. À chaque fois, la traduction pourrait varier. Il arrive aussi que soient employés des termes faisant référence à la forme de leur support (« feuille de papier ») ou à l'acte de peindre (« tracer », « pinceau »). Dans la suite de cet article, nous utiliserons indifféremment les termes de peinture ou d'image, aussi imparfaits soient-ils, et donnerons les précisions sur la présentation matérielle le cas échéant.

Un contexte de rivalité de pouvoir

Le livre « Eawase » prend place au premier tiers du *Roman du Genji*, à un tournant de la vie du personnage principal. Celui-ci a passé la trentaine. Un exil de plus de deux ans loin de la capitale l'a mûri et transformé : de séducteur insatiable, il est devenu homme ambitieux. À son retour, il a recouvré titre et rang qu'il avait perdus avant son départ et obtenu une position importante à la cour, mais il souhaite étendre son influence³. Pour cela, il appuie la promotion au titre d'épouse impériale d'une princesse orpheline dont il est devenu le père adoptif. Cette jeune fille est une aubaine pour lui : si elle gagne l'affection de l'empereur et lui donne un fils, le Genji pourra acquérir le statut de grand-père du prince héritier et donc du futur empereur. Or, dans le système politique autour de l'an mil, à l'époque de la rédaction du roman, ce statut confère à son détenteur la possibilité de devenir régent (*sesshō*), puis grand chancelier (*kanpaku*), les deux fonctions les plus importantes à la cour en matière de gouvernement puisqu'elles permettent de contrôler toutes les décisions émanant de l'empereur ainsi que les nominations et les promotions (et, ce faisant, de se constituer une clientèle)⁴. Pour atteindre ce but, le Genji peut compter sur l'impératrice douairière Fujitsubo, l'épouse de son père, avec qui il a eu une liaison secrète d'où est né un fils, l'empereur régnant dans ce livre. C'est elle qui, avec le Genji, a manœuvré pour faire admettre la jeune princesse dans le gynécée impérial. Mais les anciens amants ont face à eux un rival de taille en la personne du Moyen conseiller⁵, qui appartient au clan exerçant habituellement les fonctions convoitées de régent et de grand chancelier, et dont la fille a déjà le statut d'épouse impériale. Dans un contexte de polygamie, le Genji et le Moyen conseiller se trouvent ainsi en compétition pour une suprématie suspendue au pouvoir de séduction de leur progéniture. C'est alors qu'intervient la peinture, tout d'abord comme appât lorsqu'il s'avère que le jeune empereur affectionne cet art, puis sous la forme de deux concours qui opposent les deux jeunes femmes et, en arrière-plan, leurs pères ; enfin, lors d'une discussion consacrée aux arts,

3. Sur l'importance des deux livres de l'exil, intitulés « Suma » et « Akashi », des deux noms de lieux où le Genji se retire, voir H. TAKADA, « *Suma*, à la croisée du lyrisme et du destin », *Cipango : Autour du Genji monogatari*, Paris, numéro hors-série (2008) (<http://cipango.revues.org/589>). Voir aussi, H. SHIRANE, *The Bridge of Dreams. A Poetics of « The Tale of Genji »*, Stanford, 1987, p. 17 sq.

4. F. HÉRAIL, *La Cour du Japon à l'époque de Heian aux X^e et XI^e siècles*, Paris, 1995. Voir aussi S. MAUCLAIRE, *Du conte au roman : un « Cendrillon » japonais du X^e siècle. L'« Ochikubo monogatari »*, Paris, 1984 ; et ici même l'article de C. VON VERSCHUER : « Le ministre Fujiwara no Michinaga (966-1027) : politique matrimoniale, appareil et liens de clientèle à l'époque du *Roman du Genji* ».

5. Personnage connu des lecteurs sous le nom de Tō no Chūjō, une fonction que ce personnage exerce au début du roman.

qui clôt le livre. Autour de ces moments forts sont disposés préparatifs et réflexions liées à la peinture car, comme le note avec humour la narratrice : « À cette époque, l'activité principale à la cour consistait à rassembler et préparer des feuilles de papier plaisamment illustrées⁶ ».

Comme souvent dans le *Genji monogatari*, Murasaki Shikibu traite ainsi le thème du *cursus honorum* de ses personnages – l'un des fils directeurs du roman – non pas selon un point de vue masculin centré sur les activités directement liées à la conduite des affaires – les réunions du conseil des hauts dignitaires, les références à des précédents juridiques, les procédures à adopter lors des cérémonies à la cour –, ce qui reviendrait à se placer du côté d'une écriture de l'enregistrement généralement consignée en sino-japonais, mais en romancières excellant dans le maniement des codes de la narration : elle donne pour cadre à cet épisode de lutte pour le pouvoir la résidence impériale, et pour forme, deux concours de peintures, qui sont des divertissements à haute valeur culturelle⁷, à la fois sur les plans matériels, sensibles et réflexifs.

Le lecteur peut ainsi aborder de deux manières différentes ce livre. Il pourra le considérer comme un exemple parmi d'autres de description des activités raffinées (*miyabi*) qui occupent la noblesse et dont le *Genji monogatari* offre une vision exhaustive. « Eawase » appartient en effet à une suite de livres qui présentent successivement le passage des saisons, la façon de s'habiller, la poésie, les récits de fiction en prose, la calligraphie, l'art de l'encens et la musique, autant d'activités ou de manières de voir le monde pour lesquelles le roman servira de modèle aux lecteurs des siècles suivants⁸. Toutefois, si les images peintes ont un lien avec ces activités d'agrément qui mettent en jeu la sensibilité artistique, littéraire, poétique ou esthétique, leur portée va bien au-delà puisque c'est en partie grâce à elles que le *Genji* devient, aux livres suivants, le plus haut personnage de la cour. La critique moderne au Japon, depuis l'article inaugural de Shimizu Yoshiko en 1961⁹, préfère ainsi mettre l'accent sur cet aspect plus politique

6. Les traductions du *Genji monogatari* sont, sauf exception, de l'auteure. Elles sont basées sur le texte de l'édition suivante : MURASAKI SHIKIBU, *Genji monogatari*, vol. 1 à 8, coll. *Shinchō Nihon Koten Shūsei*, Tōkyō, 1976-1985 (pour la partie citée : vol. 3, 1978, p. 106).

7. KAWAZOE F., « Tentoku dairi uta-awase kara yomitoku *Genji monogatari*. Kara mono, rakuen, ishō to iu bunka kankyō » (Lire et comprendre le *Genji monogatari* d'après le Concours de poèmes tenu au Palais sous l'ère Tentoku : un contexte culturel modelé par des objets chinois, des banquets animés et des vêtements), *Nihon bungaku*, 53/5 (mai 2004), p. 36.

8. H. SHIRANE, *The Bridge of Dreams*..., p. 33. Nous reprenons ici la liste donnée par cet auteur.

9. SHIMIZU Y., « *Genji monogatari* "Eawase" no kōsatsu. Fu : Kakaishō no igi » (Étude du livre « Les concours de peintures » du *Genji monogatari*. L'apport du Kakaishō), *Bungaku*, 29/7 (juillet 1961), p. 34. Parmi les autres articles importants sur ce livre, on retiendra :

du livre, par l'étude de ses sources historiques et du rôle que jouent les peintures dans la carrière du personnage principal. Ce faisant, elle promeut « Eawase » en un épisode indispensable à l'économie générale du roman¹⁰.

Les termes du débat

Le mot *awase*, que nous traduisons ici par « concours », signifie littéralement « associer » ou « rassembler ». Il a commencé à être utilisé dans le milieu aristocratique au X^e siècle pour désigner des compétitions divertissantes au cours desquelles deux groupes de personnes – l'un dit de droite, l'autre dit de gauche – présentaient en manches successives de beaux objets (*mono*) qui avaient été confectionnés ou rassemblés à cette fin. Il pouvait s'agir d'éléments provenant de la nature comme des coquillages ou des plantes, ou d'objets utilisés au quotidien comme des éventails. À côté de ces concours d'objets (*mono awase*), il existe aussi des concours de poèmes, répondant au même principe de la compétition entre deux équipes, mais celles-ci appartiennent soit des poèmes en japonais (*uta awase*), soit des poèmes en chinois (*shi awase*). Les deux concours de peintures du *Roman du Genji* qui sont, rappelons-le, une invention de Murasaki Shikibu, peuvent être considérés comme une variante au principe des concours de poèmes et d'objets : dans chacun d'entre eux, deux équipes présentent en manches successives des peintures qui sont comparées ; les participants débattent entre eux et un arbitre désigne l'équipe gagnante à chaque manche, la victoire finale revenant à celle qui a gagné le plus de manches¹¹. Les deux concours successifs dans le roman diffèrent toutefois entre eux par la nature des œuvres présentées, par le sexe des participants et par leur ordonnancement matériel.

Le premier concours, improvisé à l'initiative de Fujitsubo, réunit secrètement quelques dames de compagnie divisées en deux groupes représentant chacun une épouse impériale. L'espace est dépourvu de tout décorum, les hommes en sont absents et les œuvres sont à l'avenant : il s'agit d'illustrations de récits de fiction à contenu romanesque (*monogatari-e*), accompagnées de textes écrits en langue vernaculaire, genre associé à un

AKIYAMA T., « *Genji monogatari no kaigaron* »..., p. 140-155 ; II H., « *Monogatari-e kô. Genji monogatari ni okeru Eawase no igi* » (Réflexions sur les illustrations de récits romanesques. De l'importance des concours de peintures dans le *Genji monogatari*), *Kokugo to kokubungaku*, 67/7 (juillet 1990), p. 17-31.

10. SHIMIZU Y., « *Genji monogatari* "Eawase" no kôatsu »..., p. 34.

11. Pour une présentation générale des concours de poèmes et de leur évolution, voir : ITÔ S., « The Muse in Competition : *Uta-awase* through the Ages », *Monumenta Nipponica*, 37/2 (été 1982), p. 201-222. Voir également ici même l'article de M. VIEILLARD-BARON, « Les concours de poèmes comme rituels de cour. Autour du "Concours de poèmes tenu au palais impérial la quatrième année de l'ère Tentoku [960]" (*Tentoku yonen dairi uta awase*) ».

lectorat féminin. De nos jours, ce passage du livre est régulièrement cité pour ses mentions de récits littéraires, dont certains ont été par la suite érigés en textes classiques. On peut y voir aussi l'une des mentions les plus anciennes de rouleaux à peintures narratives (*emaki*). L'épisode est également célèbre pour la vivacité des échanges entre les participantes.

Les jugements prononcés en appellent avant tout au contenu des histoires racontées. Par exemple, dans la manche qui oppose le *Conte du Coupeur de bambous*¹² et le *Roman de l'arbre creux*, l'une des deux équipes critique l'héroïne du conte, la princesse Kaguya, pour son lieu de naissance peu enviable – le creux d'un bambou – et vante Toshikage, personnage du roman, pour sa double réussite, à la cour de Chine puis à la cour japonaise. L'évaluation des personnages ne précise pas l'instance – le texte ou l'image – les prenant en charge, comme si les œuvres présentées valaient plus pour leur thème que pour leur apparence. Nulle précision n'est donnée sur les critères précis qui ont éveillé ces considérations : on ignore si celles-ci sont fondées sur la connaissance préalable des deux récits ou sur l'appréciation des peintures et la lecture des textes les accompagnant.

Lorsque les peintures sont jugées, les participantes ou la narratrice usent de notions génériques (notamment celles d'ancien et de moderne), donnent les noms des calligraphes et des peintres (qui sont des personnages historiques), ce qui accentuent l'effet de réel du roman ; le montage (papier, axes des rouleaux, etc.) fait aussi l'objet d'une brève description. Une allusion aux illustrations manifeste toutefois un intérêt pour la mise en forme de l'histoire et donc pour la dimension iconographique. À propos du *Roman de l'arbre creux*, il est ainsi dit : « Ce que montrent les images, qui mettent en parallèle la Chine et le Japon, est d'un intérêt sans pareil¹³ ». Si l'on se réfère aux codes de représentation qui ont perduré jusqu'à l'époque d'Edo (1600-1868), les peintures jouent certainement sur le contraste entre, d'une part, des bâtiments au sol dallé et multicolore, couverts de tuiles vernissées et polychromes, qui figurent l'Étranger et, d'autre part, des bâtiments construits dans des matières sobres et naturelles, à la couverture en petits bardeaux, qui renvoient au Japon (fig. 1)¹⁴.

Ce premier concours se termine sans aucun vainqueur désigné, si bien qu'un second est organisé. Celui-ci se distingue du premier par son envergure et son appareil : il se tient en présence de l'empereur, dans le pavillon où celui-ci mène sa vie quotidienne (le Seiryôden) ; il a pour arbitre un prince du sang et, dans la deuxième partie, l'impératrice Fujitsubo, venue en renfort ; son audience mêle hauts dignitaires et dames d'honneur

12. *Le Conte du Coupeur de bambous*, trad. R. SIEFFERT, Paris, 1992.

13. Traduction légèrement modifiée de R. SIEFFERT, MURASAKI SHIKIBU, *Le Dit du Genji*, Paris, 1988, t. I, p. 355.

14. Voir par exemple, sur le site Gallica de la BnF (Paris), le rouleau illustré du XVII^e siècle, *Urashima Tarô* (Japonais 4169), fol. 6-7 et 12-13.



Fig. 1. *La légende d'Urashima Tarô :*
arrivée d'Urashima Tarô au Palais du Roi Dragon.

© Paris, BnF, Japonais 4169, 2^e moitié du XVII^e siècle, fol. 7, détail.

Le sol dallé et les couleurs intenses indiquent l'étrangeté du lieu.

du souverain. Une bonne part de l'épisode est consacrée à la description de son déroulement et de son organisation matérielle (la disposition des joueurs, les accessoires, etc.). Les peintures diffèrent également des œuvres de fiction du précédent concours. Elles figurent avant tout des événements historiques des règnes précédents, des cérémonies à la cour, le passage des saisons ou des paysages ; et c'est le journal de voyage tenu par le Genji pendant son exil, formé d'une succession de peintures, qui permet à l'équipe du prince de l'emporter (fig. 2).

Pour diverses qu'elles soient, les peintures présentées lors du second concours semblent ainsi partager une dimension documentaire et factuelle, dans la mesure où elles enregistrent des lieux ou des événements réels, par exemple des événements datés¹⁵ : on peut les baptiser *gyôji-e* (peintures de cérémonie) ou *kiroku-e* (peintures enregistrant [des événements]), si l'on reprend des catégories employées de nos jours ; dans le domaine de l'écrit, on les rapprochera des notes journalières (*nikki*) écrites en chinois et tenues par les hauts dignitaires et les fonctionnaires. Ces peintures ont ainsi un statut élevé qui explique leur place dans les appartements impériaux et les distinguent des illustrations de fiction romanesque, genre mineur, qui n'auraient en aucun cas pu être présentées à l'empereur dans le cadre d'une cérémonie officielle.

Le roman ne consacre que quelques lignes à la première partie des débats. Un examen attentif montre toutefois que les arguments sont choisis avec soin, qu'ils se situent dans le prolongement d'autres arguments déjà cités lors de la préparation des concours et repris en d'autres endroits du livre. Voici les idées principales qui se dégagent des discussions : les peintres sont distingués en maîtres anciens et modernes ; le sujet des peintures doit faire l'objet d'un choix réfléchi afin de piquer la curiosité des spectateurs ; la qualité de la facture est prise en compte, les meilleures œuvres se reconnaissant aux lignes de contour tracées sans hésitation ; y sont critiquées les images trop artificielles où le peintre, devant la difficulté à rendre dans toute sa plénitude un paysage « de montagnes et d'eaux », contourne l'obstacle des limites du format (la simple feuille de papier) par des effets de style et par la mise en avant de ses conceptions personnelles. Comparé au premier concours, le débat s'intéresse ainsi davantage aux images en tant qu'art de la représentation, qu'il aborde selon des points de vue variés : évolution stylistique ou formelle, processus de réalisation, lien entre le sujet et le format de l'image, choix esthétique d'affirmation de la personnalité du peintre. Rappelons ici que le Japon du XI^e siècle appartient à la sphère culturelle chinoise, qui place les qualités graphiques de la peinture – le travail de la ligne avec un pinceau encre – au centre de l'appréciation esthétique.

15. II H., « Monogatari-e kô. *Genji monogatari* ni okeru Eawase no igi »..., p. 24-25.



Fig. 2. *Le Roman du Genji (Genji monogatari) :*
le concours de peintures en présence de l'empereur.

© Paris, BnF, Smith-Lesouëf Japonais 52 (9),
2^e moitié du XVII^e ou début du XVIII^e siècle, détail du fol. 1a.

L'empereur, en haut à gauche, est partiellement caché par un store. Devant lui ont été posés deux coffrets contenant les peintures. Deux hauts dignitaires attendent respectueusement. Une dame de compagnie examine un rouleau de paysage, probablement le *Journal de voyage en images* du Genji. Le sol est recouvert de tatamis dont la paille est rendue en vert.

Le *Journal de voyage en images*

L'œuvre qui départage les deux équipes est un *Journal de voyage en images* tenu par le Genji lors de ses deux années vécues loin de la cour, à Suma puis à Akashi, deux contrées éloignées de la capitale. Cet objet atypique, qui pourrait être une invention de Murasaki Shikibu¹⁶, apparaît à plusieurs reprises dans le roman : il est ainsi cité deux fois lors de sa réalisation, aux livres « Suma » et « Akashi », qui racontent précisément la période d'exil du prince, deux ans avant la tenue des concours. À chaque occurrence, qu'il s'agisse des épisodes de l'exil ou de « Eawase », la narratrice insiste sur la puissance agissante des images due à leur force d'évocation et à leur valeur mnémonique.

Dans « Eawase », ce *Journal de voyage en images* apparaît tout d'abord lorsque le Genji sélectionne des peintures dans sa collection personnelle, avec l'aide de Murasaki, son épouse principale, qui était restée à la capitale lors de son exil¹⁷ :

Il sortit aussi le coffret contenant le journal de son voyage et en profita pour le montrer à Murasaki. L'émotion [qui s'en dégageait] aurait tiré des larmes à quiconque un tant soit peu sensible : nul besoin de l'avoir déjà vu ou de connaître ce qu'avait alors éprouvé son auteur. *A fortiori*, pour eux deux, il raviva les souvenirs de cette époque qui les avait marqués à jamais, de ce cauchemar dont ils n'arrivaient toujours pas à s'arracher. Le Genji ne le lui avait jamais montré, ce dont elle lui fit le reproche :

Esseulée,
Je souffrais
Et vous, vous peigniez ces pl(i)ages
Habités par des pêcheurs
Pourquoi ne les ai-je point contemplés ?

Ainsi aurais-je pu dissiper mes incertitudes.

16. Il n'existe à notre connaissance qu'un seul exemple de journal avec des images antérieur au *Genji monogatari*, mais il diffère de l'œuvre réalisée par le Genji car il s'agirait d'une version illustrée du *Journal de Tosa* (composé par Ki no Tsurayuki vers 935), réalisée ultérieurement à l'œuvre de Tsurayuki. L'existence de ce *Journal illustré de Tosa* est inférée par la note introductive (*kotobagaki*) à un poème figurant dans le manuscrit de la collection Maeda du *Recueil d'Egyô* (av. 950 ?-actif jusque vers 992). Selon cette note introductive, le poème a été composé d'après une illustration de ce journal. Sur cette mention, qui reste un cas exceptionnel, et sur d'autres journaux illustrés postérieurs, voir IENAGA S., *Jôdai yamatoe zenshi* (Histoire complète de la peinture de Yamato sous l'Antiquité), Tôkyô, 1998 (1^{re} éd. 1946), p. 336-337 ; ID., *Jôdai yamatoe nenpyô* (Chronologie de la peinture de Yamato sous l'Antiquité), Tôkyô, 1942, p. 118.

17. MURASAKI SHIKIBU, *Genji monogatari*, vol. 3, 1978, p. 101-102.

Et lui, partageant son émotion, lui répondit :

L'amer, j'ai contemplé,
Plus qu'alors
En ce moment présent
Vers ces plages du temps passé
Refluent mes larmes.

Il lui fallait montrer ce journal à l'impératrice Fujitsubo. Il choisit un par un les albums qui lui semblaient les moins imparfaits et qui, bien naturellement, restituaient avec netteté l'aspect de ces rivages, ce qui ramenait sans cesse ses pensées vers la famille d'Akashi¹⁸.

Les deux époux se rappellent leur longue période de séparation et la douleur qu'ils ont alors ressentie. L'émotion (*aware*) qui se dégage des images fait ressurgir les émotions anciennes. Il ne s'agit pas là d'une réaction accessoire, mais bien de la réaction attendue. Les images ont en effet été conçues dans ce dessein, comme le montre le passage où le Genji, lors de son séjour à Akashi, se met à dessiner : partagé entre son sentiment de solitude dû à l'absence de Murasaki et la culpabilité qu'il éprouve du fait de sa nouvelle liaison avec la Dame d'Akashi, il « dessine toutes sortes d'images, y note ses pensées » et ménage des blancs pour accueillir les réponses (les poèmes) de Murasaki à son retour d'exil¹⁹. Le journal a donc été composé en pensant à ceux restés à la capitale²⁰, et les poèmes échangés dans le passage cité plus haut concrétisent le dialogue imaginaire initié lors de l'exil. Cette valeur évocatrice et mnémonique des images appartient à l'intimité du Genji et de son cercle le plus proche (outre Murasaki, l'autre spectatrice à qui le Genji souhaite montrer son journal est Fujitsubo), mais elle produit aussi sur lui un effet de retour à partir du présent : à la vue des rivages dessinés, le Genji se rappelle la femme et la petite fille qu'il a laissées là-bas (« la famille d'Akashi »). Ce faisant, il superpose l'ici (les images) et le là-bas (les rivages réels), ce que les poèmes transcrivent à

18. La famille d'Akashi désigne un ancien gouverneur de province entré en religion, son épouse et sa fille, qui sont installés dans la région du même nom. Durant son exil à Akashi, le Genji entame une liaison avec la fille du gouverneur, d'où va naître une fillette. Quelques temps après « Eawase », le Genji accueille à la capitale la Dame d'Akashi (c'est le nom de son amante) et leur fille. Ce faisant, il accorde à cette femme le statut d'épouse. La fillette est la seule enfant biologique de sexe féminin du Genji. Celui-ci lui donnera une éducation soignée afin de lui assurer un destin d'épouse impériale. À ce stade du roman, la famille d'Akashi est importante pour le Genji pour des raisons avant tout sentimentales, mais aux livres suivants, elle représente pour lui un nouveau moyen de conforter sa position à la cour par le mariage de sa fille avec le prince héritier.

19. MURASAKI SHIKIBU, *Genji monogatari*, vol. 2, 1977, p. 294-295.

20. AKIYAMA T., « *Genji monogatari no kaigaron* »..., p. 152.

leur tour. Évocations des paysages maritimes de Suma et d'Akashi, deux sites au bord de la Mer intérieure, les poèmes ont en commun le mot *kata* qui signifie « estran » et qui, dans le premier, prend également le sens de « motif, forme », comme si le lieu réel et sa représentation se fondaient pour ne faire qu'un. Dans son poème, Murasaki reproche à son époux de ne pas l'avoir laissé l'accompagner (contempler les plages), ni de lui avoir montré plus tôt son journal (contempler les pliages)²¹.

Dans le roman, le journal de voyage apparaît de nouveau lors du second concours sous le titre de « rouleau de Suma²² ». Il y est confronté à d'autres œuvres représentant également le réel, mais il agit d'une manière similaire à la fois précédente :

Il restait encore à l'équipe de gauche une manche à jouer : elle produisit le rouleau de Suma, le sang du Moyen conseiller ne fit qu'un tour. L'équipe adverse avait pourtant pris soin de préparer une œuvre remarquable pour la finale, mais rien n'eut été capable de rivaliser avec ces images extraordinaires, exécutées d'une main de maître, calmement et dans un état d'esprit de la plus pure sérénité. Personne, à commencer par l'arbitre, ne put réprimer ses larmes. À l'époque [de l'exil du Genji], tous avaient souffert et s'étaient affligés pour lui, mais là, ils avaient l'impression de voir de leurs propres yeux ce lieu qu'il avait habité et tout ce qu'il avait alors éprouvé ; ce lieu qui leur était inconnu, il en avait dessiné les moindres criques et les moindres grèves. Avec ses écritures d'herbe mêlées par endroits de *kana* et alliant des poèmes poignants, [le rouleau] différait des journaux orthodoxes et minutieusement détaillés, ce qui leur donna envie de contempler le reste. Par l'émotion qu'il dégageait et la façon dont il piquait leur curiosité, il avait effacé de leur esprit les autres peintures, absorbant toute leur attention. Tous sans exception s'accordèrent sur cette œuvre et ce fut donc la gauche qui l'emporta²³.

De même que dans l'extrait précédent, la puissance d'évocation du journal provoque l'émotion chez ses spectateurs : il leur donne l'impression

21. Nous avons choisi de rendre *kata* par pl(i)age car, quelques lignes plus bas, le texte en prose désigne le journal avec le spécifique numéral *jō*, utilisé pour compter les objets pliés en accordéon, comme les paravents ou les feuilles de papier. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous avons ensuite traduit *jō* par « album ». Le deuxième *waka* est centré sur le mot-pivot *ukime* qui désigne soit une algue, soit une expérience douloureuse et que nous avons rendu bien imparfaitement par « l'amer ».

22. Lors du concours, le journal de Suma est associé au mot rouleau (*maki*), ce qui signifie qu'il a été remonté sous la forme d'un support de statut plus élevé que le papier plié. Sur la hiérarchie des supports, voir SASAKI T., « Le livre comme réceptacle du texte : les formes de livres et leur réception », dans S. MATSUZAKI-PETITMENGIN, C. SAKAI et D. STRUVE éd., *Études japonaises, textes et contextes*, Paris, 2011, p. 102.

23. MURASAKI SHIKIBU, *Genji monogatari*, vol. 3, p. 110-111.

d'avoir comme sous les yeux (*tada ima no yô ni mie*) ces lieux inconnus que le Genji a habités. La narratrice attribue cette puissance d'évocation à l'exhaustivité de la représentation, son auteur ayant eu une connaissance directe du lieu figuré. Dans un contexte où la noblesse se déplace peu, où les évocations littéraires et picturales des paysages s'appuient avant tout sur des conventions ou sur une appréhension fragmentaire de la nature (les jardins dans les résidences), l'expérience du Genji est très particulière²⁴. Voici comment il l'a décrite plus tôt dans le roman, au livre « Suma », alors qu'il dessinait son environnement²⁵ :

Ces montagnes et ces mers dont il s'était figuré l'apparence grâce aux discours de ses gens quand qu'il s'en trouvait éloigné, il en traçait comme personne le relief qui, en vérité, maintenant qu'il l'observait de près, était très au-delà de ce qu'il avait imaginé jusqu'alors.

La narratrice propose ici deux manières de concevoir la représentation : d'un côté, l'éloignement qui impose de dessiner en se fondant sur le ouï-dire et le recours à l'imagination ; de l'autre, la confrontation avec la réalité dont la beauté et la grandeur dépassent l'imagination. Cette opposition rappelle celle qui nourrissait la discussion au livre « Hahakigi » (« L'arbre-mirage ») : il y était souligné deux difficultés, celle du peintre à restituer les lieux familiers et celle du spectateur à juger de l'excellence du même peintre lorsque celui-ci imagine des espaces inconnus – l'au-delà, le fond des mers où règne le roi des dragons²⁶.

Les autres considérations invoquées pour expliquer la qualité du journal et les raisons de sa victoire concernent directement la personne de son auteur. Il ressort ainsi de la discussion sur les arts à la fin de « Eawase » que les nobles sont dotés de talents innés, dont l'art de peindre fait partie, et que l'observation sur le vif a simplement permis au Genji d'aller plus loin. À cela s'ajoutent les dispositions personnelles dans lesquelles ce dernier se trouvait au moment d'enregistrer le réel : il a dessiné « calmement et dans un état d'esprit de la plus pure sérénité ». Cette qualification est en fait préparée tout au long du livre par le regard, porté cette fois-ci par la narratrice, sur le Genji et sur son rival le Moyen conseiller. Au cours des préparatifs des concours, le premier examine posément les peintures dont il dispose et fait confiance aux œuvres anciennes, comme s'il optait pour un effacement de soi ; le second, au contraire, s'agite en tous sens, se précipite pour commander de nouvelles images, fait des manières en

24. AKIYAMA T., « *Genji monogatari no kaigaron* »..., p. 148. Voir aussi J. PIGEOT, *Michiyukibun. Poétique de l'itinéraire dans la littérature du Japon ancien*, Genève-Paris, 1982 (rééd. 2009).

25. MURASAKI SHIKIBU, *Genji monogatari*, vol. 2, 1977, p. 238.

26. *Ibid.*, vol. 1, 1976, p. 60-61.

ouvrant secrètement un nouvel atelier au fond de sa résidence, tous types de comportements que le Genji observe avec amusement, les qualifiant même de puérils. Les qualités attribuées au journal s'inscrivent ainsi dans un discours plus général qui irrigue tout le roman et qui oppose les deux hommes²⁷.

Implicitement, le lecteur est aussi invité à comparer le journal aux autres œuvres présentées dans la première partie du deuxième concours. Il y était dit, rappelons-le, la difficulté de représenter dans toute sa plénitude le spectacle des monts et des eaux sur le support limité d'une feuille de papier. À la différence des peintres ordinaires qui compensent la difficulté par une expressivité artificielle de la ligne, le Genji, on le devine, sait rester maître de lui et réussit à trouver un équilibre subtil. Il réussit à restituer la grandeur d'un paysage sans pécher par la virtuosité, à être à la fois présent et absent dans les peintures qu'il réalise, autant d'exigences difficiles à concilier. On retrouve ce parti pris esthétique dans la façon dont le texte qui accompagne le journal est consigné. Notons que le contenu de ce texte n'est pas donné au lecteur du roman, ce qui lui laisse le loisir d'en imaginer le contenu à partir de la brève description qui précise seulement qu'il est composé en japonais et qu'il comprend des colonnes en prose et des poèmes en japonais (*waka*)²⁸. Surtout, l'auteure l'oppose aux « journaux orthodoxes et minutieusement détaillés » (*maho no kuwashiki nikki*), expression désignant les notes journalières tenues par les dignitaires et fonctionnaires de la cour en chinois mâtiné de japonais, et qui se rapprochent de ce que les historiens appellent « écrits pragmatiques » dans l'Occident médiéval, par leur contenu factuel et leur fonction référentielle²⁹. Cette opposition fait écho à une autre, au livre *Hotaru* (« Les Lucioles ») où l'auteur « oppose à la vérité historique, factuelle – celle de l'Histoire –, la vérité psychologique et humaine à laquelle s'attache le romancier [...] »³⁰.

27. Sur cette opposition et d'autres exemples, voir H. SHIRANE, « The Aesthetics of Power : Politics in *The Tale of Genji* », *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 45/2 (décembre 1985), p. 644-646.

28. L'extrait traduit plus haut précise que le journal de Suma est rédigé à l'aide de deux modes d'écriture : idéogrammes en style cursif (littéralement « écriture d'herbe ») et syllabaire *kana* provenant de la simplification de caractères chinois utilisés pour leur valeur phonétique. L'interprétation de ce passage varie selon les spécialistes et il est impossible de dire avec certitude si les idéogrammes en style cursif relèvent ici d'un emploi logographique ou phonétique.

29. Sur ces « notes journalières », voir F. HÉRAIL, *Notes journalières de Fujiwara no Michinaga, ministre à la cour de Hei'an (995-1018). Traduction du Midô Kanpakuki*, Genève, 1987, vol. I, p. 26 sq.

30. J. PIGEOT, « Autour du monogatari : questions de terminologie », *Cipango*, 3 (1994), p. 93-107. À propos de la question de la vérité liée à la fiction, voir ici même l'article de D. STRUVE, « Le livre "L'arbre-mirage" et la réflexion sur les romans dans le *Roman du Genji* (XI^e siècle) ».

Le *Journal de voyage en images* du Genji réunit ainsi plusieurs qualités qui expliquent son caractère idéal et le fait qu'il l'emporte dans la compétition : réalisé par un amateur, il est sincère et direct, dépourvu de toute tendance à l'artifice et aux effets que rechercherait un peintre de profession ; le talent du prince est aussi due à sa naissance, mais la vérité de la représentation et son caractère exhaustif, qui émeuvent les spectateurs, s'expliquent aussi par la connaissance immédiate et réelles des lieux de l'exil ; enfin, la charge émotionnelle, liée bien sûr à une expérience éprouvante, tient aussi à une sensibilité particulière qui poétise le monde et que l'on retrouve dans les *waka* accompagnant les peintures.

Poser un précédent

Nous avons déjà dit que l'idée d'un concours centré sur des peintures revenait à Murasaki Shikibu. En effet, aucune source antérieure au *Genji monogatari* ne mentionne un divertissement de ce type ; n'apparaissent que des concours de plantes, d'objets ou de poèmes³¹. Aussi peut-on s'interroger sur les raisons de cette invention et sur ce qu'elle apporte au récit.

Pour commencer, il convient de souligner que les concours dont Murasaki Shikibu s'est inspirée pouvaient s'accompagner de véritables mises en scène nécessitant parfois plusieurs semaines ou mois de préparation. Il s'agissait par exemple de fabriquer des décors temporaires, des costumes d'apparat et des accessoires dans des matériaux précieux ; il s'agissait aussi de régler pour le jour même les déplacements des pages et des participants, la musique, les danses, le banquet, etc. On notera, parmi les points communs entre les deux concours de peintures du *Roman du Genji* et ceux qui se sont réellement tenus au X^e siècle, l'absence de peintre parmi les participants ; de même, les poètes auteurs des poèmes n'étaient généralement pas conviés. Le deuxième concours du roman se distingue à cet égard par la présence du Genji, donc de l'auteur d'une des œuvres présentées.

Les commentateurs du *Genji monogatari* ont montré que Murasaki Shikibu avait pris comme modèle d'ordonnancement à ses deux divertissements le « Concours de *waka* tenu au Palais en l'an IV de l'ère Tentoku (960) » (*Tentoku yonen dairi uta-awase*)³², qui a frappé durablement les esprits par sa nouveauté et son faste : il s'agit en effet du premier concours de poèmes en japonais *waka* au palais impérial et du plus

31. SHIMIZU Y., « *Genji monogatari* "Eawase" no kôatsu. Fu : *Kakaishô* no igi »..., p. 39. Il faut attendre 1050 pour voir apparaître un concours avec des peintures, qui a d'ailleurs été modelé sur celui du *Genji monogatari* dans un contexte d'admiration du roman. Ce concours fait toutefois intervenir poèmes et peintures (*utae awase*) et les sources n'en ont retenu que les poèmes.

32. *Ibid.*, p. 38. Pour une présentation de ce concours, voir ici même l'article déjà cité de M. VIEILLARD-BARON, « Les concours de poèmes comme rituels de cour... ».

grand concours jamais organisé à la cour pendant la période ancienne³³. De plus, il fait partie des événements emblématiques du règne de l'empereur Murakami (r. 946-967) qui en était l'ordonnateur, point sur lequel nous reviendrons plus loin. Dans le roman, la référence à l'ère Tentoku s'observe en particulier dans la description du deuxième concours : celui-ci a lieu dans la même salle du palais que le « Concours de *waka* », il en reprend la position spatiale des participants, le choix des couleurs pour chaque équipe, le détail de certains accessoires. Le premier spécialiste du *Roman du Genji* à avoir fait le rapprochement est Yotsutsuji Yoshinari au XIV^e siècle. Les arguments que cet éminent lettré avance dans son *Kakaishô*, un important commentaire du *Genji monogatari*, permettent de mieux situer le livre dans l'ensemble du roman et expliquent l'apport de cette référence au récit d'un point de vue discursif³⁴.

Le recours à des événements historiques pour développer une narration relève d'un procédé d'écriture romanesque bien connu, appelé *junkyo* en japonais, dont Murasaki Shikibu use en particulier dans le premier tiers de son roman³⁵. Lorsque la matière provient de l'histoire du Japon (elle peut également provenir de Chine), elle se limite généralement aux règnes de trois empereurs (Daigo, Suzaku et Murakami). Plutôt que de les juxtaposer, Murasaki Shikibu fond ses références pour former quelque chose de nouveau, modelant certains épisodes de la vie d'un personnage sur celle de telle figure historique tout en empruntant des traits de caractère à telle autre, sans se limiter à une période particulière. Le *Genji monogatari* n'est donc pas réductible à une seule période de l'histoire du Japon – le texte contenant des références chronologiquement incompatibles – et il ne s'agit

33. R. BUNDY, « Court Women in Poetry Contests : The "Tentoku Yonen Dairi Utaawase" (Poetry Contest Held at Court in 960) », *US-Japan Women's Journal*, 33 (2007), p. 36.

34. Après le *Kakaishô*, il faut attendre l'article de SHIMIZU Y., « *Genji monogatari* "Eawase" no kôsatsu. Fu : *Kakaishô* no igi »..., p. 36-38, pour une comparaison systématique, avec une plus grande variété de sources. Shimizu a ainsi montré que Yoshinari s'était contenté de comparer le texte du *Genji monogatari* au *Saigûki* [*Les Notes du Palais de l'Ouest*] de Minamoto no Takaakira (914-982), alors que Murasaki Shikibu avait également employé les autres notes journalières rendant compte de ce concours. Shimizu explique que si le *Kakaishô* se limite au journal de Takaakira, cela va dans le sens de la tendance de Yoshinari à identifier le Genji à ce haut dignitaire qui a connu un destin comparable (il a par exemple été écarté du pouvoir et exilé). Shimizu a aussi montré que l'accumulation de détails précis dans les descriptions des concours par Murasaki Shikibu ne pouvait relever ni du hasard, ni de l'ordonnement des concours en général.

35. Ce trait diminue drastiquement à partir du début du deuxième tiers du roman, avec le livre « *Wakana jô* » (Jeunes herbes I), sans toutefois totalement disparaître. Shimizu Y. y voit une évolution des modalités d'écriture du roman. À ses yeux, à partir de « *Wakana jô* », « ce sont des éléments internes au récit comme le caractère des personnages et les situations, qui portent son développement. Par contraste, la première partie du roman en ressort d'autant plus archaïque par sa relation aux sources ». Cf. SHIMIZU Y., « *Genji monogatari* "Eawase" no kôsatsu. Fu : *Kakaishô* no igi »..., p. 35.

pas d'un roman à clés au sens où l'on ne peut associer chaque personnage à une figure unique et particulière, contemporaine ou historique. Yoshinari, qui s'est particulièrement intéressé à cette modalité d'écriture, a relevé méthodiquement les références historiques, quelles que soient les périodes, allant jusqu'à affirmer : « Il n'est pas de fait [dans ce roman] qui n'ait de source récente ou ancienne³⁶ » ; ou encore : « Il est un principe dans ce roman : ne pas citer de fait qui n'ait de source récente ou ancienne³⁷ ».

La référence au concours de 960 atteste l'érudition de Murasaki Shikibu, mais elle doit aussi être replacée dans le contexte général du roman. En effet, comme le suggère Yoshinari³⁸, c'est moins le contenu de la référence – le fait, par exemple, que les couleurs ou les accessoires soient calqués sur le concours de l'ère Tentoku – que la raison pour laquelle Murasaki Shikibu a choisi cette référence en particulier qui importe. Pour bien comprendre cela, il convient de lire la conclusion du livre et de revenir ensuite sur la façon dont le concours de l'ère Tentoku a été compris au fil des décennies suivant sa tenue.

Dans le roman, la narratrice attribue au Genji l'invention des concours de peintures³⁹ :

Quant au Ministre [le Genji], son ambition était, même pour les fêtes et cérémonies, de créer des précédents dont la postérité dirait qu'ils dataient de ce règne, et jusqu'à ces jeux frivoles, de caractère privé, il cherchait à leur donner un style insolite, ce qui fit de ce temps une ère de splendeur.

La description n'est pas un simple éloge rhétorique destiné à mettre en valeur le personnage principal. Elle donne à la victoire du Genji une dimension plus générale, montrant qu'elle ne repose pas uniquement sur son *Journal de voyage en images*. Le Genji est un grand serviteur de l'État, il donne un lustre éclatant au règne qu'il sert par la création de précédents (*tameshi*), qui vont jusqu'à concerner des « jeux frivoles de caractère privé », ce qui désigne les concours de peintures. Or, dans le Japon antique, la création de précédents est considérée comme l'expression de l'excellence d'un règne, ce que le texte traduit ici en faisant appel à la notion d'« ère de splendeur » (*imijiki sakari no mi-yo*). Celle-ci, par association d'idées, évoque dans l'esprit du lecteur un âge d'or (*seidai*), notion qui, à son tour, fait penser à certains règnes de la Chine antique. Comme le note Yoshinari, Murasaki Shikibu se réfère à une citation provenant des *Mémoires historiques* de

36. *Kakaishô*, dans *Shimeishô Kakaishô*, éd. TAMAGAMI T. et al., Tôkyô, 1968, p. 334.

37. Cité par SHIMIZU Y., « *Genji monogatari* "Eawase" no kôsatsu. Fu : *Kakaishô* no igi »..., p. 36 ; *Kakaishô*, p. 25.

38. Nous reprenons dans le paragraphe qui suit l'analyse faite par SHIMIZU Y., « *Genji monogatari* "Eawase" no kôsatsu. Fu : *Kakaishô* no igi »..., p. 39-40.

39. MURASAKI SHIKIBU, *Le Dit du Genji*, t. 1, p. 360.

Sima Qian (145 ou 135 av. J.-C. ?-86 ou 87 av. J.-C. ?) : « Les vertus éclatantes commencèrent toutes au temps de l'empereur *Choen* », que Yoshinari glose de la façon suivante : « les précédents sont créés lors des règnes des sages⁴⁰. » Si l'on suit le raisonnement de Yoshinari, la narratrice rattache ainsi le Genji à une généalogie prestigieuse de souverains qui se sont distingués par leur puissance créatrice : il s'agit d'abord de plusieurs souverains chinois légendaires et, ensuite, de leurs successeurs indirects au Japon, les empereurs Daigo et Murakami (X^e siècle). Or, c'est précisément à l'époque de Murasaki Shikibu que les règnes de Daigo et de Murakami commencent à être considérés comme un âge d'or⁴¹ ; et le concours de poème de 960 en est précisément l'une des manifestations les plus significatives. Organisé par Murakami, comme nous l'avons déjà dit, nouveau par son contenu – il s'agit du premier concours de poèmes *waka* au palais –, fastueux par son ordonnancement, ce concours de poèmes est rapidement devenu un événement emblématique du règne de cet empereur.

Par cet ensemble de rapprochements, où le concours de poèmes de l'ère Tentoku occupe une position de pivot, Murasaki exalte les concours de peintures, érigeant ces deux divertissements en des événements extraordinaires (au sens littéral du terme) et, partant, célèbre la période à laquelle a vécu le Genji, dont le caractère splendide est précisément dû à l'inventivité de son personnage et à sa capacité à créer des précédents.

Le livre « Eawase » est un document de premier ordre pour se faire une idée de la façon dont étaient considérées les images dans le Japon de l'époque de Heian. Pour reprendre les termes d'Akiyama Terukazu, la peinture – au moins celle qui l'emporte – est avant tout un art de la sensibilité propre à émouvoir le spectateur et moins un art de la représentation. Elle est le fruit d'une expérience vécue et c'est à l'aune de l'émotion produite que se mesure son excellence : le peintre idéal est celui qui réussit à transmettre

40. La glose de Yotsutsuji Yoshinari ainsi que le passage sont cités par SHIMIZU Y., « *Genji monogatari* "Eawase" no kôsatsu. Fu : *Kakaishô* no igi »..., p. 39. La traduction en français du texte de Sima Qian provient de : SIMA QIAN, *Mémoires historiques*, trad. E. CHAVANNE, Paris, 1895, t. I, p. 29 (version disponible sur Gallica).

41. SHIMIZU Y., « *Genji monogatari* "Eawase" no kôsatsu. Fu : *Kakaishô* no igi »..., p. 40. L'historiographie réunit généralement les règnes des empereurs Daigo et Murakami sous le nom de « règnes des ères Engi et Tenryaku ». Pour une histoire de la notion de *seidai* du point de vue de l'histoire des représentations, voir TAJIMA I., « Engi Tenryaku no seidaikan (La conception des ères Engi et Tenryaku comme âge d'or) », coll. *Iwanami kôza Nihon tsûshi*, vol. 5, Tôkyô, 1995, p. 347-368. L'auteur y montre que cette notion n'en est qu'à un stade initial autour de l'an mil et qu'elle va se développer progressivement au sein de la noblesse de cour à partir de la 2^e moitié du XI^e siècle et au début du XII^e siècle. À l'époque du *Genji monogatari*, elle n'est donc encore qu'en germe.

son expérience avec sensibilité afin de toucher à son tour le spectateur⁴². C'est là certainement l'un des points les plus remarquables exprimés dans ce livre et il aurait été possible de citer d'autres exemples. Cette conception des images doit aussi être mise en parallèle avec un trait formel de l'écriture du texte : celle-ci y est peu poétique⁴³. Le nombre de poèmes entiers ou cités dans la prose (*hikiuta*) est faible si on le compare à d'autres livres du roman, ce qui explique d'ailleurs le relatif désintérêt des commentateurs pour « Eawase ». Murasaki Shikibu pourrait avoir ainsi cherché à reporter la dimension lyrique du texte sur les images qui y sont mises en scène, à commencer par le *Journal de voyage en images*. La faible présence de poèmes cités (*hikiuta*), moyen habituellement employé pour créer une complicité entre le texte et le lecteur, est aussi une façon de concentrer l'attention du lecteur sur la référence au concours de 960, et donc créer une complicité d'un autre ordre.

Le récit emprunte ainsi aux codes du genre romanesque en donnant une place centrale à la sensibilité ordinairement véhiculée par la poésie, mais aussi aux descriptions des fastes d'un divertissement à la cour. Le processus de captation du pouvoir par le Genji est dès lors légitimé de deux manières : par la présentation de son *Journal de voyage*, mais aussi par la création d'un nouveau type de divertissement, qui exprime l'excellence du règne. Toutefois, et c'est là toute la complexité du roman, on peut aussi souligner le fait que le journal d'exil, présenté comme une œuvre idéale, a été tenu pendant une période de disgrâce. Ultime paradoxe ou expression d'un *topos* de la littérature, c'est donc un revers de fortune traduit sous une forme picturale qui permet au Genji de s'imposer comme homme fort de la cour⁴⁴.

Estelle Leggeri-Bauer – Inalco/Centre d'Études Japonaises (CEJ)

Des images pour émouvoir, des images pour le pouvoir. Les concours de peintures du *Genji monogatari*

La conquête du pouvoir, l'un des thèmes majeurs du *Roman du Genji*, est traitée par Murasaki Shikibu en maniant les codes de la narration romanesque. Dans le livre « Les concours de peintures », le prince Genji et son rival se disputent la suprématie sur la cour à travers un divertissement mettant en scène des peintures. Murasaki Shikibu exalte la figure du Genji de deux manières : en lui faisant gagner le concours grâce à un *Journal de voyage en images* qu'il a tenu lors de son exil, dans lequel il déploie une sensibilité hors du commun ; par sa capacité à poser des précédents – ici

42. AKIYAMA T., « *Genji monogatari no kaigaron* »..., p. 153.

43. SHIMIZU Y., « *Genji monogatari* "Eawase" no kôatsu. Fu : *Kakaishô no igi* »..., p. 36.

44. Sur le *topos* de l'exil du jeune noble, condition nécessaire à un retour en gloire, voir H. Shirane, *The Bridge of Dreams*..., p. 3 sq.

inventer un nouveau type de concours – qui transforme le règne impérial en âge d'or.

Art et politique – discours sur la peinture – époque de Heian – *Genji monogatari*

Great Images of Emotion and Power from the *Tale of Genji*

Murasaki Shikibu addresses the conquest of power, one of the major themes of the *Tale of Genji*, by using the method of fictional narration. In the chapter “The Picture Competition”, the Prince Genji and his rival compete for supremacy in the imperial court through an activity featuring various images. Murasaki Shikibu glorifies Genji in two ways : by making him win the contest, thanks to an illustrated diary he held during his exile, in which he displays an extraordinary sensibility and capacity to set a precedent—thus, creating a new kind of competition, by elevating the imperial reign to the golden age.

Art and Politics – Discourse on Painting – *Genji monogatari* – Heian Period

